



## Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

4 | 2007

Le conte, la scène

---

# Hippolyte et Cendrillon

La tragédie en musique est un conte

Benjamin Pintiaux

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/293>

ISSN : 1957-7753

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2007

Pagination : 89-104

ISBN : 978-2-84310-101-4

ISSN : 1766-2842

### Référence électronique

Benjamin Pintiaux, « Hippolyte et Cendrillon », *Féeries* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 04 novembre 2008, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/293>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

© Féeries

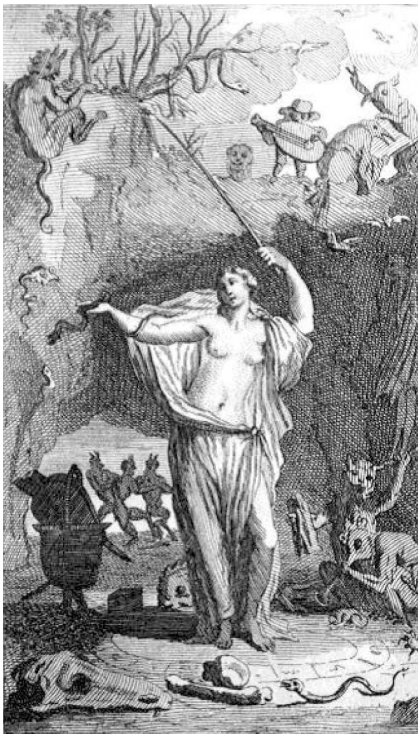
---

# Hippolyte et Cendrillon

La tragédie en musique est un conte

Benjamin Pintiaux

---



RECUEIL des OPERA. Tome V.

- 1 LORSQUE M<sup>me</sup> DE SÉVIGNÉ évoque la vogue des contes de fées à Versailles, ce sont des vers d'une tragédie en musique de Quinault et Lully qu'elle cite tout naturellement :

M<sup>me</sup> de Coulanges [...] voulut bien nous faire part des contes avec quoi on amuse les dames de Versailles ; cela s'appelle les mitonner. Elle nous mitonna donc, et nous parla d'une île verte, où l'on élevait une princesse plus belle que le jour ; c'étaient les fées qui veillaient sur elle à tout moment [...]. Ce fut un spectacle admirable. Chacun regardait en l'air, et chantait sans doute :

*Allons, allons, accourons tous,  
Cybèle va descendre<sup>1</sup>.*

- 2 L'opéra use en effet, dès l'origine, de procédés spectaculaires et merveilleux qui rappellent souvent le monde du conte. Une fée dénudée, avec sa baguette magique, est représentée en frontispice du volume V du *Recueil des Opéra*<sup>2</sup>. Des œuvres comme *Les Fêtes de Polymnie*, *Les Romans* ou *Manto la Fée* incitent également à un regard sur l'opéra dans son ensemble par le prisme du conte. Il nous semble assez significatif que, pour attribuer la très probable paternité des *Boréades* à Cahusac, Catherine Kintzler ait recours aux recherches de Vladimir Propp<sup>3</sup>. La structure narrative des *Boréades* semble en effet calquée sur celle de *Zoroastre* (version 1756), et les deux œuvres présentent la même « opposition entre des puissances bienfaisantes et des puissances maléfaisantes dont l'enjeu est à la fois le bonheur de deux amants et la situation d'un peuple<sup>4</sup> ». L'analyse des tragédies en musique elles-mêmes permet d'aborder l'étude structurale et thématique des livrets, de la musique et du spectacle dans son lien avec les structures du conte mises en évidence par Propp ou avec l'analyse sémiotique de Joseph Courtès<sup>5</sup>. *Hippolyte et Aricie*, opéra emblématique de Simon-Joseph Pellegrin et Jean-Philippe Rameau (1733), peut être confronté aux modèles des contes de Perrault, de Hamilton ou de M<sup>lle</sup> Lhéritier. Cette possible proximité générique explique sans aucun doute les nombreuses références aux livrets et aux spectacles lyriques dans les contes du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'utilisation de techniques narratives pseudo-populaires dans l'opéra français, qui partage avec l'idéal de Perrault la volonté de création d'une tradition autochtone. Je voudrais ici rappeler certaines des thèses avancées lors du colloque « le conte en ses paroles<sup>6</sup> », et développer plus avant, à partir de l'exemple d'*Hippolyte et Aricie*, la contamination du genre lyrique par le conte féerique (et réciproquement). Il faudra également s'interroger sur l'entrée générique proposée par la sphère narrative merveilleuse pour appréhender la tragédie en musique, dont l'appellation renvoie pourtant au théâtre. L'opéra ne cesse de négocier avec le modèle dramatique par le biais de jeux intertextuels et de positionnements variables quant à sa définition même ; or le conte est certainement l'une des dominantes ou sous-dominantes qui permet à la tragédie en musique d'être d'un autre genre. *Hippolyte et Aricie* peut dès lors être analysé avec autant de pertinence *versus* *Cendrillon* que dans l'inévitable mais ingrate comparaison avec *Phèdre*.

Hippolyte versus Cendrillon.

- 3 La référence à Racine n'est pas absente d'*Hippolyte et Aricie*. L'abbé Pellegrin s'efforce cependant, dès la *Préface* de son livret, d'évoquer les différences génériques entre opéra et tragédie. On peut, à la suite de Catherine Kintzler<sup>7</sup>, deviner dans cette posture une conception de l'opéra qui s'inscrit dans un système « classique », respectant des codes de procédure poétique par « parallélisme inversé ». On peut aussi – ce qui n'invalide en rien la thèse exposée dans *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* – estimer que d'autres entrées génériques sont possibles pour l'approche du genre lyrique. À partir de l'étude d'un acte de ballet de Cahusac et Rameau, *La Féerie*, j'ai mis en évidence les rapprochements suivants :

- Le conte est source d'inspiration évidente pour l'opéra-ballet (et l'opéra-comique naissant), et source masquée en ce qui concerne la tragédie en musique. L'essor de ces genres est contemporain.
- Intrigues et structures de l'opéra sont souvent proches de la « morphologie » du conte.
- L'aspect éventuellement moralisant de l'opéra (surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle) renforce la proximité générique, sous des formes comparables : le prologue lyrique, par exemple, semble une forme d'exorde du conteur (du librettiste, du musicien ou des interprètes), avec annonce de la morale, souvent reprise en fin de pièce. Mais

l'opéra reste essentiellement un divertissement, fonction primordiale de l'art des conteurs.

– Le merveilleux opératique s'approche souvent du modèle féerique, n'hésitant pas à faire intervenir fées ou sorcières, objets magiques ou « effets spéciaux » (invisibilité ou disparition soudaine, monstres ou chars volants), jardins enchantés.

– Il existe un merveilleux auditif très codifié (rôle des tonalités, des retards ou appogiatures, des dissonances, de l'instrumentation etc.). Son rôle est essentiel dans des scènes topiques souvent proches du conte, telle que la scène « de sommeil » ou les changements à vue (apparition d'un endroit merveilleux ou terrifiant).

– La danse et les divertissements contribuent à créer une distance par rapport à la tragédie elle-même. La *digressio* est un procédé récurrent du conte classique. La danse intervient dans le dit féerique de l'opéra comme élément structurant, en proposant à la fois un art de la miniature, un pluristylisme de la rhétorique, et une immersion dans un monde utopique et uchronique cependant parfaitement réglé par les usages du monde.

– La répétition est indispensable à la construction du langage musical. L'air en rondeau ou da capo reprend un refrain ; la musique elle-même propose des thèmes plusieurs fois répétés. Dès l'ouverture, la répétition se pose en principe structurel fondamental : rythme pointé à la française en début et fin d'ouverture, reprise de l'ouverture en guise d'entracte entre le prologue et l'acte I. L'utilisation de la répétition est également fréquente dans le conte. Les répétitions phonématiques, lexicales, sémantiques et le mode itératif sont communs aux deux genres<sup>8</sup>. Le conte classique imite l'oralité par ce procédé, tandis que l'opéra peut désormais apparaître comme une forme d'extériorisation spectaculaire dudit féerique.

- 4 *Hippolyte et Aricie* doit désormais être confronté à ce premier relevé d'indices. Si la référence à Racine est inévitable, l'abbé Pellegrin revendique d'emblée une différence générique certes indéfinie mais essentielle : « Quoiqu'une noble hardiesse, soit un des plus beaux apanages de la poésie, je n'aurais jamais osé, après un Auteur tel que RACINE, mettre une *Phèdre* au théâtre, si la différence de genre ne m'eût rassuré : jamais sujet n'a paru plus propre à enrichir la scène Lyrique, & je suis surpris que le grand Maître de ce théâtre, ne m'ait prévenu dans un projet qui m'a flatté d'une manière à n'y pouvoir résister. Le merveilleux dont toute cette fable est remplie, semble déclarer hautement lequel des deux spectacles lui est plus propre<sup>9</sup> ». La « différence de genre » n'est pas explicitée, et Pellegrin semble ensuite soucieux de justifier son œuvre par des critères d'adéquation avec les règles « classiques ». L'insistance sur les termes de « merveilleux » et de « fable » invite cependant à poursuivre la comparaison entre l'opéra et le conte, puisque le premier est désormais défini par sa capacité à représenter une « fable merveilleuse ».

- 5 L'intrigue peut alors être lue comme un récit initiatique et féerique<sup>10</sup> :

PROLOGUE – Un « objet » magique est mis au service du héros : c'est Diane elle-même, « bonne fée » d'Hippolyte et Aricie. Jupiter, au nom du destin, arbitre la querelle entre Diane et l'Amour. On ne peut se soustraire au pouvoir de l'Amour, mais ce jour sera consacré à l'amour vertueux (annonce de la morale de la fable). Vaincue, Diane vole au secours d'Hippolyte qui s'est voué à elle dès l'enfance.

ACTE I – situation initiale : le père est absent (absence et éloignement de la famille. *Phèdre* reprend la figure de la belle-mère). Une interdiction pèse sur le héros (Hippolyte), une transgression est en cours (l'amour Hippolyte / Aricie). L'agresseur (*Phèdre*) essaie d'obtenir et reçoit des informations sur sa victime. Méfait suspendu (intervention magique de Diane : le héros est secouru. Le vrai héros du conte est Hippolyte). [*Thésée a massacré les Pallantides ; leur sœur Aricie est captive et condamnée au célibat. Elle aime Hippolyte (fis de Thésée) sans espoir et s'apprête à entrer dans les ordres au service de Diane. Hippolyte est également épris d'Aricie, mais leur amour, contraire à la volonté de Thésée, est impossible. Aricie est conduite au sanctuaire de Diane.*

*Aricie se révolte et la reine, Phèdre, devine l'amour coupable et veut punir Aricie. Diane s'y oppose. Phèdre, dépitée, avoue à Oenone son amour pour Hippolyte. Arcas survient et annonce la disparition du roi dans les Enfers. Oenone convainc alors Phèdre que son amour devient légitime.]*

ACTE II – Le héros-quêteur (mais Thésée se révélera un « faux-héros ») a décidé d'agir (retrouver Pirithoüs aux Enfers). Il subit une épreuve. Il est transporté près du lieu où le drame se noue (retour de Thésée), avec une devinette à résoudre (la prédiction des Parques). [*Pirithoüs, ami de Thésée, a tenté de ravir Proserpine aux Enfers et il y est détenu par Pluton. Thésée veut sauver son ami. Mais les divinités s'y opposent. Thésée invoque son père, Neptune, et grâce à l'intercession de Mercure, Pluton accepte de rendre Thésée au monde des vivants. Les Parques lui annoncent un destin cruel.*]

ACTE III – Seconde transgression en cours (amour de Phèdre pour Hippolyte), levée par l'annonce de la mort de Thésée. Le faux héros (Thésée) est de retour dans sa maison (mais reconnu). Il subit en quelque sorte une nouvelle épreuve de devinette, mais en manque la solution (erreur sur l'attitude de son fils). Le vrai héros subit une première épreuve : la méprise de son père, annonce de sa seconde épreuve. [*Phèdre est d'une lignée que la déesse Vénus accable de sa haine. Elle a voulu voir Hippolyte qui souhaite être uni à Aricie. La reine trahit alors son amour coupable. Elle veut se tuer, mais Thésée paraît. Son épouse et son fils le laissent en proie au doute. Oenone détourne les soupçons du roi : elle laisse entendre qu'Hippolyte a voulu faire violence à Phèdre. Thésée déguise son malheur devant son peuple, puis invoque Neptune pour punir Hippolyte.*]

ACTE IV – Le héros doit partir. Il affronte une seconde épreuve (le monstre) et il passe pour mort. L'un des faux héros (Phèdre) se prépare à se démasquer (remords de Phèdre). [*Hippolyte se prépare à l'exil. Aricie tente de le retenir. Mais le vœu de Thésée s'accomplit : un monstre horrible, envoyé par Neptune, surgit. Hippolyte disparaît en le combattant. Il est retrouvé sans vie. Phèdre est en proie aux remords et se prépare à avouer la vérité à Thésée.*]

ACTE V – Les faux héros (Phèdre et Thésée) sont démasqués. Le héros (Hippolyte) reçoit une nouvelle apparence (résurrection), après une seconde intervention magique (Diane). Son père est puni (après échec de son épreuve). Le vrai héros (Hippolyte), se marie et monte sur le trône. [*Phèdre s'est suicidée. Thésée veut mettre fin à ses jours, mais Neptune l'en empêche. Le dieu lui apprend qu'Hippolyte n'est pas mort, mais que Thésée ne pourra plus le revoir. Aricie a été transportée en des lieux enchantés. Diane a choisi un héros pour y régner en son nom et épouser Aricie : c'est Hippolyte, rendu à la vie.*]

- 6 On retrouve donc ici beaucoup des 31 fonctions mises en évidence par Vladimir Propp ainsi que nombre d'associations de ces fonctions par couples (interdiction/transgression ; interrogation/information ; poursuite/secours, etc.). Le héros Hippolyte se présente essentiellement comme un « héros-victime ». Il connaît néanmoins un départ (l'exil), des épreuves (personnage traditionnel de la belle-mère<sup>11</sup>), un mariage. Aricie est la princesse : elle accomplit une tâche insurmontable (cacher son amour), elle est victime d'un faux héros (Phèdre), elle cherche le mariage. Phèdre apparaît comme l'agresseur, qui est responsable de méfaits. Elle peut également être assimilée, avec Thésée, au « faux héros » mais c'est surtout l'époux de Phèdre qui correspond à cette catégorie de Propp : départ en vue d'une quête, réaction aux exigences du donateur (Pluton, les Parques ?), réaction négative face à ces exigences, erreur et punition (il ne pourra revoir son fils). Diane peut sembler être une fée, donnée à Hippolyte par sa querelle avec Amour, avec l'approbation de Jupiter (donateur ?).
- 7 Simplifiée ainsi (bien sûr exagérément), on trouve néanmoins dans *Hippolyte et Aricie* une version mise en scène des schémas des contes féeriques tel *Cendrillon*. Joseph Courtés<sup>12</sup> montre que *Cendrillon* est l'histoire d'un mariage, dont la structure syntaxique représente la transformation entre un état disjonctif et un lien conjonctif (le mariage). C'est le cas d'

*Hippolyte et Aricie*. Le contenu sémantique s'organise autour des oppositions humiliation/élévation et pauvreté/richesse (et captivité/liberté pour Aricie). Courtés distingue deux types de conjonctions des deux sujets (le prince et Cendrillon) : la conjonction spatiale (au bal) et la conjonction amoureuse (la séduction = le faire-valoir). Vont intervenir à titre d'objets médiateurs le carrosse et les beaux habits. On a dans *Hippolyte et Aricie* une conjonction amoureuse déjà acquise, mais une succession d'épreuves, avec même opposition à la redoutable belle-mère. La conjonction spatiale oppose le lieu des épreuves (palais de Thésée) au lieu de l'union des amants (le royaume de Diane). Nul carrosse, évidemment, mais un monstre, et surtout l'intervention de Diane, « marraine » protectrice d'Hippolyte et d'Aricie, médiatrice essentielle de l'histoire.

- 8 La marraine fait passer Cendrillon de l'état de non-pouvoir à l'état de pouvoir ; Cendrillon, par la séduction, fait passer le prince de l'état d'absence de vouloir à l'état de vouloir ; enfin, le prince fait passer de la disjonction à la conjonction par le mariage. Dans *Hippolyte et Aricie*, la problématique est un peu différente. Elle permet cependant la liberté pour Aricie, qui passe du statut de captive à celui de reine. Hippolyte gagne également le droit au mariage, ainsi que le statut de roi sans la mort de son père, dans un royaume féérique, passage de l'état d'absence de pouvoir à celui de pouvoir. Le titre de la pièce désigne bien les deux héros du conte, non ceux des agresseurs ou faux héros. Il s'agit d'un schéma à l'œuvre dès *Cadmus et Hermione*<sup>13</sup>. On a bien en effet chez Quinault une autre histoire de mariage, avec un agresseur (Draco), une princesse en danger, un héros soumis à des épreuves, des médiatrices (fées ou divinités protectrices ou malfaisantes), l'union finale des amants dans le royaume fabuleux de Tyr. On trouve même des médiateurs (objets magiques), les dents du dragon de Mars en particulier.
- 9 De façon plus générale, les opéras qui ont pour titre les noms du couple héros / héroïne fonctionnent sur des modèles comparables, proches de la structure du conte merveilleux, et s'achevant le plus souvent par le mariage (« [...] et ils eurent beaucoup d'enfants »). Les noms isolés annoncent souvent une influence plus déterminante de la tragédie (*Armide*, *Médée*, *Idoménée*, *Jephté*). Mais là encore il faut nuancer. Le personnage unique vit parfois des épreuves dans un cadre plus proche de celui du conte merveilleux que de la tragédie déclamée. Ainsi dès *Roland* : Le héros revient d'une longue errance. Il est trahi par Angélique. Ziliante (donateur) offre à l'héroïne, qui aime Médor, un anneau magique. Angélique traverse une épreuve initiatique (forêt) mais revient toujours à la fontaine de l'amour. Elle utilise l'anneau pour éviter Roland et s'apprête à fuir avec Médor. Elle trompe Roland qui finit par comprendre la duperie, et devient furieux. C'est une fée, Logistille qui vient effacer les tourments du héros, qui peut repartir conquérir la Gloire. Angélique et Médor ont gagné le droit de vivre leur amour. Le titre pourrait donc tout aussi bien être « Angélique et Médor », tant l'œuvre conte une nouvelle fois la réunion de deux amants qui ont pu, grâce à leur parcours et à la magie, gagner le droit de s'aimer librement. Plus que Roland, furieux, transformé par la fée Logistille, Angélique semble être le personnage central. Néanmoins, Roland lui-même, revenu d'errance, connaît aussi une forme d'initiation merveilleuse ; il est confronté à la magie et à des épreuves, dont il sort victorieux. Ainsi, même le héros isolé relève en partie de l'*actant* typique du conte merveilleux. Dans *Hippolyte et Aricie*, le cas de Thésée (héros isolé) est particulièrement intéressant, en ce qu'il connaît lui aussi une aventure initiatique qui peut le faire passer pour le héros de la pièce durant un long moment, et il est de toute évidence le héros de l'acte II, dans lequel il est le seul humain sur scène (acte des Enfers). La structure de son



histoire, enchâssée dans l'opéra, met en évidence un second conte inséré dans le premier. Cette mise en abîme est un procédé récurrent du conte du XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle.

- 10 Le merveilleux auditif n'est évidemment pas absent d'*Hippolyte et Aricie*, et les divertissements, comme la longue digression de l'acte II, incitent de nouveau à la comparaison avec les structures narratives. La critique du *Mercure de France* propose, en octobre 1733, un relevé des passages musicaux les plus remarquables<sup>14</sup>, en omettant de façon significative les moments les plus tragiques (désespoir et mort de Phèdre par exemple). En revanche, les moments merveilleux et les scènes topiques d'Enfer, de tonnerre, de « frémissement des flots » et certains divertissements sont mentionnés. Le « dépaysement » musical souvent valorisé par les commentateurs de l'époque s'élabore par une musique dont la nouveauté est appréciée, et crée des ambiances féeriques qui éloignent du modèle tragique : « Au quatrième acte, le bruit des cors, les symphonies brillantes invitent à prendre le plaisir de la chasse. Vous vous croyez être au milieu des forêts<sup>15</sup> ». Les opposants à Rameau s'appuient quant à eux sur des scènes comparables et relèvent essentiellement les dissonances<sup>16</sup>, les changements trop brusques et l'indécence des danses. La comparaison avec Racine n'est cependant pas mise en avant. La musique de Rameau s'inscrit donc dans une tradition lulliste qu'elle renouvelle certes, sans omettre les passages attendus qui renvoient souvent à des genres non dramatiques. L'ampleur des divertissements semble démontrer la nécessité de la digression et l'importance de la danse pour la constitution d'un royaume utopique et magique. Les scènes 4 à 7 de l'acte V délimitent une « forêt d'Aricie », lieu de la résurrection d'Hippolyte, de la bonne grâce de Diane et de l'union des amants<sup>17</sup>. Chœur de bergers et d'« habitants des bois », musettes, chaconne, gavottes viennent amplifier le dénouement heureux et la morale simple de la nécessaire union entre Amour et Vertu.



- 11 L'opéra de Pellegrin et Rameau, d'une extrême richesse musicale, spectaculaire et textuelle<sup>18</sup>, demanderait une étude plus approfondie, mais les indices semblent assez nombreux pour que l'on accepte le conte comme une entrée générique possible dans le

monde lyrique français. Le modèle tragique reste certes prégnant, et c'est en référence aux normes classiques que l'abbé Pellegrin tente de justifier dans sa *Préface* les changements à vue ou les modifications de l'intrigue. Désormais, l'appellation de « tragédie en musique » peut néanmoins sembler renvoyer à un mode (le synonyme d'« opéra ») plutôt qu'à un genre. Le librettiste Mennesson a ainsi tenté de lui substituer, en 1714, le terme italien pour *Manto la Fée* (musique de Stuck). L'œuvre respecte cependant les conventions de la tragédie en musique<sup>19</sup>. Conte de fée à grand spectacle<sup>20</sup>, *Manto* ne rompt pas avec la tradition lulliste. Le frontispice du *Recueil Général des Opéra*<sup>21</sup> montre à la fois l'éclair qui rompt l'enchantement aux portes du château, le combat entre Iphis et le monstre, le désespoir de Manto, dont la baguette magique paraît bien inutile.

- 12 Le terme d'« opéra » est cependant utilisé sans postérité. Le système poétique s'élabore (au moins *a posteriori*) à partir du modèle tragique. La tentative de Mennesson conforte néanmoins ce que le relevé d'indices suggérait : il existe une proximité générique, certes masquée, entre tragédie en musique et conte. Comme il existe une attraction de la tragédie, il demeure une tentation du féérique – rappelée par le frontispice de *Manto la Fée* – dont on peut désormais tenter d'évaluer l'importance et les liens avec les normes dramatiques.

Cendrillon victorieuse ?

- 13 L'opéra français fonctionne par microstructures ; la règle de variété lui est absolument essentielle, ainsi que le respect des codes de l'*elocutio* lyrique. Dans ces conditions, le modèle tragique nous semble un point d'ancrage nécessaire mais non suffisant pour appréhender l'opéra dans sa globalité. Une « cristallisation » de conventions de tradition (en particulier le modèle lulliste) établit des prescriptions explicites (unité d'action, versification etc.). Les préfaces ou avertissements de l'abbé Pellegrin ne cessent de mettre en avant certaines de ces prescriptions (vraisemblance, bienséance, propriétés du merveilleux), essentiellement en comparaison avec le théâtre. Mais l'examen de l'artisanat du librettiste et du compositeur tend à montrer que les conventions de tradition ne sont pas aussi durablement établies dans le traitement thématique et structurel. Il semble que la tragédie en musique fonctionne ici non seulement selon des prescriptions explicites mais sur des relations de modélisation directe entre les œuvres du répertoire, sur des « relations hypertextuelles, c'est-à-dire des procédés d'imitation et de transformation individuelle<sup>22</sup> ». Or, ce répertoire est ici extrêmement varié et vaste, puisqu'il comprend évidemment les œuvres jouées à l'Académie royale de musique, mais aussi les pièces de théâtre, le Théâtre de Foire, avec lequel l'Opéra ne cesse de dialoguer<sup>23</sup>, d'autres formes venues des genres narratifs (dont le conte), de l'étranger (l'opéra italien) ou extralittéraires (musicales par exemple). L'appellation de « tragédie » qui est donnée aux livrets, ainsi que la forme même de l'objet livre conditionne certainement la perception générique pour le lecteur, dans la sphère tragique dramatique, indépendamment des tensions plus complexes qui existent dans le texte et dans sa représentation. Mais le lecteur sait pourtant dans le même temps, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agit d'une « tragédie » d'un autre genre. En cela, l'opéra est une forme de « genre évanescant<sup>24</sup> ». Certains auteurs semblent orienter nettement la réception : Thomas Corneille oriente sa *Médée* vers la tragédie, tandis que Cahusac écrit des contes en musique (toujours nommés « tragédies »). L'abbé Pellegrin, à l'instar sans doute de nombre de spectateurs et de lecteurs de son temps, ne choisit jamais. Entre genre tragique (*Médée et Jason*, *Télégone*, *Jephté*) et conte en musique (*Orion*, *Hippolyte et Aricie*), son œuvre reste d'une grande évanescence. Au sein de chaque livret, il y a de façon



presque systématique alternance et succession de références génériques qui empêchent de proposer une définition générique de la tragédie en musique, sauf à envisager qu'elle est par essence polymorphe. Au contraire, la tragédie en musique paraît un lieu de jeux et de tensions génériques qui la désignent comme « lieu littéraire » et artistique essentiel : toujours en débat, elle attire des écrivains de renom parce qu'elle est un défi littéraire et un défi générique. La notion de « genre » permet ici d'aborder les relations entre l'opéra et les genres littéraires ou extralittéraires, comme elle autorise une recontextualisation de la tragédie en musique non par rapport au seul modèle tragique, mais dans la multiplicité des liens architextuels entre l'opéra et les formes artistiques contemporaines. Les propositions de l'abbé Pellegrin ne permettent pas de distinguer une seule dominante générique (ni d'un point de vue modal, ni d'un point de vue formel). Notre auteur, dans ses livrets, semble parcourir tout l'horizon générique de la tragédie en musique, avec une inconstance qui lui est assez particulière<sup>25</sup>. Non seulement on peut relever des approches génériques assez tranchées dans certains textes, et toujours modifiées dans le texte suivant, mais au sein même d'un livret on rencontre une volonté d'alternance toujours symptomatique de l'indispensable variété de l'art lyrique.

- 14 À partir des livrets de l'abbé Pellegrin, dont *Hippolyte et Aricie*, on peut tenter de schématiser cette règle constante de variété générique, dans laquelle le conte trouve place. Les tragédies en musique semblent relever de dominantes génériques multiples, toujours complétées par des sous-dominantes nécessaires. Double variété donc : alternance au sein des œuvres, alternance d'une œuvre à l'autre. Lorsque la dominante tragique est fondamentale, le conte devient l'une des sous-dominantes possibles (et régulièrement exploitées). Lorsque le conte est l'entrée générique privilégiée, elle alterne alors avec la sous-dominante tragique.
- 15 Dans le cas d'*Hippolyte et Aricie*, le conte ainsi que l'épopée sont identifiables comme dominantes. Notre relevé d'indices, le dénouement heureux et moral, la structure même de l'opéra invitent à cette analyse. En alternance, Pellegrin et Rameau proposent des moments de tragédie (autour du personnage de Phèdre en particulier) qui brouillent notre perception générique mais qui permettent le respect de la règle de variété et d'enchaînement des registres. Dans la production de l'abbé Pellegrin, seuls *Médée et Jason* et *Jephté* relèvent d'une attraction de la tragédie classique (avec moindre respect de cette alternance). Dans les deux cas, l'opéra suivant retrouve un aspect polymorphe. Dans les deux cas, on a alternance entre tragédie véritable et, l'année suivante, conte (ou épopée) en musique ; se constituent dès lors deux diptyques qui encadrent la production lyrique de l'abbé [*Médée et Jason* / *Télémaque* (1713-1714) et *Jephté* / *Hippolyte et Aricie* (1732-1733)]. Ces deux diptyques rappellent tous les possibles du monde lyrique, et le refus d'une tonalité générique unique. Tous deux confirment la place que peut désormais retrouver le conte non seulement comme entrée générique possible, mais comme genre de référence nécessaire. La tragédie en musique est un conte. Elle ne l'est jamais exclusivement. Mais elle est aussi un conte de la même manière qu'elle est aussi une tragédie.
- 16 Les relations entre conte et opéra relèvent dès lors d'un dialogue ininterrompu, depuis *Cadmus et Hermione* jusqu'aux opéras de Cahusac. *Hippolyte et Aricie* apparaît comme une relecture féerique et merveilleuse de *Phèdre*, certes par inversion des normes dramatiques, mais également par proposition d'une entrée générique qui s'éloigne de la tragédie pour rappeler les œuvres de M<sup>lle</sup> Lhéritier, M<sup>me</sup> d'Aulnoy ou Hamilton.
- 17 De la même manière, les conteurs s'inspirent très ouvertement du monde de la tragédie en musique, y trouvant même une évidente source d'inspiration, et confirmant par là

même les liens étroits entre opéra et conte. La fréquence des références au monde lyrique participe du dialogue intergénérique. *Serpentin vert*<sup>26</sup> propose ainsi des vers de divertissement d'opéra puis des airs topiques de la tragédie en musique. L'ultime référence renvoie à *Psyché*, œuvre emblématique de la naissance de l'opéra français. C'est encore la tragédie en musique que M<sup>me</sup> d'Aulnoy « parodie » dans *L'Oiseau bleu*<sup>27</sup> :

La reine écouta à la porte ; elle crut entendre chanter un air à deux parties : car Florine avait une voix presque céleste. En voici les paroles, qui lui parurent tendres :

*Que notre sort est déplorable,  
Et que nous souffrons de tourment  
Pour nous aimer trop constamment !  
Mais c'est en vain qu'on nous accable !  
Malgré nos cruels ennemis,  
Nos cœurs seront toujours unis.  
Quelques soupirs finirent leur petit concert.*

- 18 M<sup>lle</sup> Lhéritier ne cesse de se référer à l'œuvre emblématique et fondatrice de Lully et Quinault<sup>28</sup> :

Blanche se rendit absolument maîtresse de son âme, et cet exemple prouva admirablement par avance le vrai d'une des maximes de Quinault, qui a dit avec tant de justesse :

*C'est la beauté qui commence de plaire ;  
Mais la douceur achève de charmer.*

- 19 *Zeneyde* d'Hamilton paraît construit sur le modèle de la tragédie en musique. L'auteur y fait ouvertement référence au prologue d'*Alceste* :

La belle après avoir toussé deux ou trois fois,  
Fit une espèce de prélude,  
Comme pour accorder sa voix ;  
Et puis, d'un air touchant et tendre ;  
Mais d'un ton qui rendrait tout l'Opéra jaloux,  
(Si l'Opéra pouvait l'entendre),  
Elle dit en bémol : Me reconnaissez-vous ?  
Oui, vous êtes une sirène  
Mais, dis-je, au nom de Dieu, que faites-vous ici ?  
Non, dit-elle, je suis déesse de la Seine :  
Vous vous moquerez de ceci,  
Mais cependant ce qui m'amène  
Est pour vous dire un mot en allant à Poissy.  
— Moi, madame ! vraiment, vous prenez trop de peine,  
— Mais vous me permettez, dis-je, de croire que vous n'êtes rien moins que ce que vous me voulez persuader. Je me souviens, dans le prologue de quelque opéra, d'avoir vu la nymphe de la Seine qui s'entretenait avec les Tuileries ; et, sans vous offenser, elle était mise tout d'un autre air<sup>29</sup>.

- 20 Autant de références, plagiat ou citations qui semblent accréditer notre thèse initiale et permettent d'y ajouter une proposition nouvelle : si la tragédie en musique est un conte, le conte est à son tour une tragédie en musique. Il semble désormais aisément compréhensible que si les librettistes du Grand Siècle sont des dramaturges (Quinault, Thomas Corneille, Campistron, jusqu'à Houdar de La Motte), ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle sont aussi, et de plus en plus, des romanciers et des conteurs (Regnard, Moncrif, Pinot-Duclos, Cahusac, Marmontel, Voisenon, Voltaire). On ne s'étonnera donc pas qu'en 1771, ce soit encore et toujours un personnage de fée qui permette une allégorie de l'opéra<sup>30</sup>.

- 21 On ne s'étonnera pas davantage que l'Académie royale de Musique devienne elle-même un lieu féerique<sup>31</sup>, et que la musique d'opéra soit perçue comme une forme de magie<sup>32</sup>. *Angola, histoire indienne*, de Jacques Rochette de La Morlière, publié en 1746, permet ainsi la rencontre de la fée et du prince Almaïr sur la musique de Rameau : « On jouait H\*\*\* et A... L'ouverture la plus brillante et la plus harmonieuse annonçait le talent supérieur du grand maître qui l'a composée [...] Le prince fut quelque temps hors de lui-même par la nouveauté et le brillant enchanteur de ce spectacle<sup>33</sup>. »



## NOTES

1. M<sup>me</sup> de Sévigné, *Lettre à M<sup>me</sup> de Grignan*, le 6 août 1677, citée par Catherine Magnien dans son introduction aux contes de Perrault. Voir Charles Perrault, *Contes*, Paris, Le Livre de Poche, 2006. La tragédie en musique citée est *Atys* (1676, acte I, scène 1).
2. *Recueil des Opera*, Amsterdam, 1705, Taylor Institution Library d'Oxford (U.N.S. 168. E.5), voir le site [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk).
3. C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'Âge classique*, Paris, Minerve, 1988, annexe III, p. 212-218. Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Collection Points », 1970 [1928].
4. C. Kintzler, *ibid.*, p. 215.
5. Voir en particulier Joseph Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive : méthodologie et application*, (préface de A.J. Greimas), Paris, Hachette, 1976 et *Le Conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986.

6. Benjamin Pintiaux, « L'opéra-ballet et le conte merveilleux : la *Féerie* de Cahusac et Rameau », dans A. Defrance et J.-F. Perrin, *Le Conte en ses paroles : la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Desjonquères, 2007 (colloque de Grenoble, 22 au 22 septembre 2005), p. 314-327.
7. Thèses exposées en particulier dans *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris, 1991, et récemment reprises dans *Théâtre et opéra à l'Âge classique, une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.
8. Voir Christine Rousseau, *La Répétition dans les contes de fées du XVII<sup>e</sup> siècle*, mémoire de Maîtrise sous la direction de Christine Noille-Clauzade, Nantes, 1999 : <lescontesdefees.free.fr/Memoires>.
9. Simon-Joseph Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, « Préface », 1733.
10. 1<sup>re</sup> version, 1733. En italiques, un résumé traditionnel de l'intrigue.
11. « Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue ». Charles Perrault, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, dans *Contes* (édition Catherine Magnien), Livre de poche, Paris, 2006, p. 259.
12. Voir Joseph Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive : méthodologie et application*, (préface de A.J. Greimas), Paris, Hachette, 1976.
13. Quinault, Lully, 1673. Il s'agit de la première œuvre appelée « tragédie en musique ».
14. P. 2248-2249.
15. Louis d'Aquin de Châteaulyon, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres*, Lettre III sur M<sup>r</sup> Rameau, Amsterdam, 1754, p. 69. Voir *Hippolyte et Aricie*, version 1733, édition de Sylvie Bouissou (*Opera omnia*), « Accueil et jugements », p. XXII, Paris, Gérard Billaudot, 2002.
16. Les célèbres enharmonies du second trio des Parques furent supprimées en raison des difficultés techniques posées aux interprètes, au grand regret de Rameau.
17. Le frontispice de 1733 montre ainsi le sacre d'Hippolyte en ce lieu enchanté au détriment des références à la tragédie.
18. La référence écrasante à Racine contribue généralement à dénigrer le livret de l'abbé Pellegrin, pourtant d'une grande richesse et qui supporte étonnamment l'analyse, mieux, qui sait y résister.
19. Une magicienne proche d'Alcine, un héros proche de Cadmus ou d'Hippolyte, le danger de l'inceste, etc.
20. Annonceur d'œuvres comme *Zaïs* de Cahusac.
21. *Recueil des opéra, représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, tome 11, La Haye, 1714, gravure de Jacobus Harrewijn, Collection Cote du Trinity College de Dublin (OLS B-6-696), consultable sur le site <www.cesar.org.uk>.
22. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, article « Genre littéraire », dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1995, p. 634.
23. Et qui multiplie les « contes en musique ».
24. C'est l'adjectif que Todorov utilise pour définir le genre fantastique. Voir *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1976.
25. Mais Pellegrin n'est pas le seul : Danchet ou Roy, par exemple, proposent également des approches génériques et thématiques assez diverses. Cette variété est bien consubstantielle au genre lyrique, et non caractéristique du seul Pellegrin. Voir notre thèse « L'abbé Pellegrin et la tragédie en musique » (Dre C. Massip), EHESS, mai 2007.
26. M<sup>me</sup> d'Aulnoy (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville), *Serpentin vert* (édition Élisabeth Lemirre), Arles, Éditions Philippe Picquier, 1994.

27. M<sup>me</sup> d'Aulnoy, « L'Oiseau bleu », dans *Contes des fées suivis de contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Honoré Champion, 2004.
28. M<sup>lle</sup> Lhéritier, « Les Enchantements de l'Éloquence ou les Effets de la Douceur », dans *lescontesdefees.free.fr*. Les vers sont empruntés au prologue de *Psyché*, une fois encore.
29. Anthony Hamilton, *Zeneyde*. Voir la prochaine édition par Jean-François Perrin et Anne Defrance, Bibliothèque des Génies et des Fées, Champion, vol. 16, à paraître en 2007. Le texte nous a été transmis par Jean-François Perrin.
30. Charles Eisen, *La Déclamation Théâtrale, poème didactique*, Paris, 1771, Taylor Institution Library d'Oxford (295, B.4), consultable sur le site [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk). Comme notre première illustration, datée de 1705, la fée prend le devant de la scène, tandis qu'on devine à l'arrière-plan des démons.
31. Et bien sur libertin.
32. L'immatérialité de la musique continue de renvoyer à une forme de magie, même si on tente de considérer la musique d'un point de vue naturel ou mécaniste. Rappelons qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, par exemple, « l'harmonie, au sens large, est un concept fréquemment utilisé par les magiciens de la Renaissance pour imaginer la structure du monde », Philippe Vendrix, *La Musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999, p. 80.
33. La Morlière, *Angola, histoire indienne*, dans *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, édition Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 400-401.

## RÉSUMÉS

L'étude d'*Hippolyte et Aricie*, opéra de Pellegrin et Rameau (1733), permet de révéler une forme de contamination réciproque du genre lyrique et du genre tragique et de mettre en lumière la spécificité générique de l'opéra. Après avoir montré que l'opéra de Pellegrin et Rameau peut s'apparenter à un récit initiatique et féerique, soutenu par une richesse musicale remarquable qui crée un « merveilleux auditif », l'article redéfinit le genre de la tragédie lyrique comme un lieu de tensions et de défis littéraires. La tragédie lyrique emprunte sans doute autant au théâtre qu'à d'autres formes artistiques contemporaines dont le conte ; elle serait alors le lieu idéal de la variété générique dans lequel le conte lui-même a pu se reconnaître en faisant, réciproquement, une place aux spectacles de l'opéra.

Hippolyte and Cendrillon: Musical Tragedy is a Tale

The study of *Hippolyte and Aricie*, the opera by Pellegrin and Rameau (1733), reveals a reciprocal contamination between the lyrical and the tragic genres, as well as the generic specificity of the opera. This article shows that Pellegrin and Rameau's opera can be read as a fairy tale of initiation, carried by a rich music, which provides a marvel for the ear. It then redefines musical tragedy as a genre made of tensions and literary challenges, which borrows as much from the theatre as it does from the tale. Musical tragedy provides an ideal place for the hybridization of genres, where tales can receive a certain recognition by opening a space for operatic representation.

AUTEUR

**BENJAMIN PINTIAUX**

EHESS, École de danse de l'Opéra de Paris